ANALELE
ACADEMIEI ROMÂNE

MEMORIILE SECŢIUNII LITERARE

SERIA III. TOM. XVI-XVII

1946—1948



MONITORUL OFICIAL ŞI IMPRIMERIILE STATULUI
IMPRIMERIA NAŢIONALĂ. BUCUREŞTI, 1948

ANALELE
ACADEMIEI ROMÂNE

MEMORIILE SECŢIUNII LITERARE

SERIA III. TOM. XVI—XVII

1946—1948



MONITORUL OFICIAL ŞI IMPRIMERIILE STATULUI
IMPRIMERIA NAŢIONALĂ. BUCUREŞTI, 1948

CUPRINSUL

TOMUL XVI

TOMUL XVII

I. GEORGESCU

DE

G. OPRESCU

MEMBRU CORESPONDENT AL ACADEMIEI ROMÂNE

Comunicare făcută în ședința publică dela 9 Ianuarie 1948

Studiile asupra picturii românești și chiar cele asupra graficei au cunoscut în ultima vreme o înflorire îmbucurătoare și cu totul neașteptată. Singură sculptura a fost ceva mai neglijată. Consider această situație, acest tratament vitreg al unor manifestări artistice meritorii, ca profund regretabil. De aceea m'am hotărît să împlinesc această lacună și să adaug volumelor mele despre pictura și grafica românească în secolul al XIX-lea, un al patrulea, tratând despre sculptură la noi, în ultima sută de ani.

Voiu alege din acest studiu câteva capitole de interes mai general, pe care le voiu comunica succesiv Academiei. Incep cu cel despre Ion Georgescu, figura cea mai reliefată din cea de a doua jumătate a veacului trecut.

Când examinăm mai de aproape vieața și activitatea lui I. Georgescu, comparativ cu cea a contemporanilor, suntem izbiți de un paralelism, care nu este cu totul întâmplător, între el și Andreescu. Amândoi ies dintr'un mediu social aproape identic: mica burghezie orășenească, poate de o nuanță periferică. Amândoi ajung, nu dintr'odată, ci oarecum prin tangentă, la profesia căreia i se vor consacra mai apoi definitiv și cu toate puterile lor de oameni plăpânzi,

sortiți să moară repede și în plină producție, deci înainte de a-și fi dat toată măsura talentului. In adevăr, Georgescu, sculptoral, în dorința, la început, de a deveni un meseriaș mai subțire, intră în școala de arte și meserii; iar Andreescu, intenționând să obțină o catedră de desen și caligrafie într'o școală secundară, și nu să ajungă pictor, la cea de Arte frumoase. Repede ei își dau seama de adevărata lor vocație, și în vederea ei se pregătesc. Amândoi își fac apoi despre rolul pe care-l vor juca, despre obligațiile lor, decurgând din însușirile rare cu care-i dotase natura, o idee foarte înaltă. Deși modești, și unul și celălalt, sunt deplin conștienți de greutatea « de a fi cineva » într'un domeniu atât de dificil și de serios, cum era cel pe care-l stăpânesc. Amândoi fac studii complete, efective, așa cum nu mai făcuse nimeni la noi înainte de ei, cu excepția lui Aman, și ajung la un fel personal de a-și realiza concepțiile, la o consacrare măgulitoare, chiar și în expozițiile franceze la care participă, și aceasta, încă de la primele lucrări primite în Salonul parizian. Apoi — trăsătură cu adevărat surprinzătoare — când Georgescu pictează, tablourile lui s'ar putea confunda aproape cu peizajele lui Andreescu, deși, după cum știm, acesta, timid și solitar, n'a putut avea cu sculptorul un contact mai prelungit — admițând că l-ar fi cunoscut — care să explice și să justifice o influență. In acele peizaje, care nu sunt rare în opera lui Georgescu — unul, excelent, exista în colecția regretatului Dendrino — se remarcă același sentiment cald și adânc, aproape religios, în fața naturii, aceeași manieră largă și sigură de a purta pensula, încărcată de o materie colorantă abundentă și grasă, lăsând urme vizibile pe suportul tabloului, poate însă într'o gamă ceva mai clară la Georgescu. In sfârșit, pe amândoi îi răpește în plină înflorire o moarte timpurie, în condiții tragice, când fiecare ar mai fi avut atâtea de spus, pentru gloria sa și a neamului din care făcea parte. Mici la statură, delicați, plăcuți însă, și unul și celălalt, după cum se vede din portretele lor și rezultă din afirmațiile contemporanilor care i-au frecventat, chiar trăsăturile feței și aparența lor fizică, prezintă oarecare similitudine.

Iată deci un motiv mai mult să ne întoarcem privirile cu interes și recunoștință către epoca ce i-a văzut manifestându-se, deși amândoi, — iarăși o curioasă coincidență — sunt uitați repede după moarte.

Vremea noastră, dintr'un sentiment de dreptate și pentru a repara uitarea nemeritată în care fusese ținut Andreescu, și-a întors privirile cu o dragoste admirativă asupra lui. S'au publicat monografii în care omul și opera au fost cu amănuntul studiați, s'au făcut expoziții, s'au scos în evidență pânzele rare de pe unde erau ascunse și chiar — o formă de omagiu care nu este cu totul de neglijat — s'au plătit prețuri din ce în ce mai mari, pentru toate lucrările iscălite de acest maestru și intrate în comerț. Georgescu n'a cunoscut acest reviriment de reputație. Cel mai complet sculptor al nostru din secolul al XIX-lea a continuat să nu preocupe decât numai din când în când pe acei dintre amatorii noștri, înamorați mai ales de pictură, care mai găseau un moment și pentru a-și reaminti de sculptorii dela finele secolului. Nicio monografie sistematic făcută, niciun articol mai substanțial. Cartea lui N. Petrașcu, consacrată artistului [1]) este o grupare plăcută de material anecdotic, în care baza informației e constituită din amintirile autorului și ale altor prieteni și cunoscuți ai lui Georgescu. Tot pe amintiri, unele interesante pentru a pătrunde psihologia artistului, este clădit și articolul scris de unul din foștii elevi ai acestuia, Dimo Pavelescu [2]). Eu însumi am vorbit de Georgescu în două rânduri: în *Pictura Românească în secolul al XIX-lea* și în volumul al doilea din *Grafica Românească în secolul al XIX-lea*, întru cât activitatea lui ca pictor și acuarelist intra în materia ce tratam în cele două studii

Georgescu a avut o familie, a lăsat urmași, dar, din nefericire, hârtiile dela dânsul n'au fost păstrate, iar familia este azi aproape stinsă. Nu ne rămâne decât să ne mărginim expunerea la scurtele știri sigure ce nu s'au pierdut și la analiza operelor sale. Ce ne spun aceste știri? Că él s'a născut în București, dintr'o familie modestă. Tatăl său avea

[1]) N. Petrașcu: *Ion Georgescu*, ed. Bucovina, Buc. 1931.
[2]) In revista *Pictură și Sculptura*, Iunie 1935.

o mică prăvălie pe șoseaua Filantropiei. Mama sa, femeie simplă, se remarca prin bunătatea și energia ei, calități pe care le-a transmis copilului, care însă nu era un fiu unic. Anul nașterii lui Georgescu nu este dat cu preciziune de cei care, întâmplător, s'au ocupat de dânsul. După unii ar fi 1855, după alții 1856, iar după familie, care își amintea că, la data morții, 1898, ar fi avut 41 de ani, ar urma să fie 1857. In realitate însă nu e nevoie să facem socoteli complicate ca să-l deducem, și nici să credem afirmațiile, de sigur nu suficient controlate, ale vreunui biograf ocazional. Georgescu însuși ni-l spune și n'avem de ce să ne îndoim de exactitatea lui, în notița ce însoțește numele său, din catalogul Salonului parizian, în care se găsea expus primul său «envoi». «Georgesco Jean, né à Bucarest en Janvier 1856, élève de M. Alex. (în realitate Augustin, zis Auguste-Alexandre) Dumont et Eugène Delaplanche, rue Barra 3.» Urmase clasele primare, după terminarea cărora părintele său se gândise la o profesie practică, care convenea resurselor modeste ale familiei. In acest scop îl înscrisese la Școala de arte și meserii, care se găsea în apropiere, și de unde ieșeau meseriași de o treaptă ceva mai înaltă decât simpli lucrători, fără studii. In contact cu materia plastică, oricare ar fi fost ea, adolescentul își dă seama că menirea sa nu este să lucreze obiecte triviale, oricât de utile ar fi ele, ci să o fasoneze într'un alt chip, să-i dea o vieață mai durabilă și o înfățișare mai plăcută, deși, evident, mai puțin folositoare din punctul de vedere practic. Iși descopere astfel o chemare, pentru care cursurile elementare, ce urma atunci, nu-l puteau pregăti. Le părăsește și, în 1872, adică la vârsta de șasesprezece ani, trece la Școala de Arte Frumoase, în clasa lui Karl Storck.

Cursurile școalei durau cam cinci ani, iar profesorul, o știm, era metodic și exact, cu bune însușiri didactice, bucuros să slujească arta și să formeze tineri sculptori inteligenți și dornici de a se manifesta, cum părea să fie I. Georgescu. Sârguitor, mergând din progres în progres, acesta devine bursier în 1875, iar în anul următor capătă un premiu, alături de Ștefan Ionescu, care va lua mai târziu numele

de V a l b u d e a, și care este singurul printre camarazii lui G e o r g e s c u, care n'a înșelat așteptările profesorului lor. In 1877, cu un *Cap de bătrân*, care se găsea la Pinacoteca din București, înainte de tribulațiile acestei nenorocite colecții, el obține diploma de absolvire. Trecuseră tocmai cinci ani dela data intrării în școală.

In același an se ținea consursul pentru « marele premiu de străinătate». G e o r g e s c u se prezintă și el, alături de cel mai talelntat dintre colegii săi, de V a l b u d e a, și reușește primul, adică obține bursa pentru Paris, cu un basorelief după faimosul grup al lui G i r a r d o n, *Răpirea Proserpinei*. Era vorba de o interpretare și o transpunere a unui grup monumental in ronde-bosse, de reducerea lui adică la o sculptură de mici dimensiuni, în suprafață. *Le Journal de Bucarest*, numărul dela 20 Sept. 1877, dă oarecare indicații asupra felului cum se prezenta această operă, distrusă în 1884, în incendiul căruia i-a căzut jertfă Școala de Arte, din palatul Universității: «într'un colț al operei o nimfă goală (în realitate este vorba de una din tovarășele Proserpinei, trântită jos de Platon, în momentul în care zeul răpește pe cea care trebuia să-i devină soție) văzută din spate, are toată amploarea și puterea formelor de femeie ale lui R u b e n s». Basorelieful lui G e o r g e s c u nu era expus singur, ci însoțit de un « platru », de două picturi, de un studiu de anatomie și de unul de perspectivă, toate iscălite, de curând ieșite din mâna sa. Cum vedem, pictura îl preocupa încă de la București. Este posibil deci ca el să fi urmat și cursurile clasei lui A m a n, nu numai pe cele ale lui S t o r c k.

După cei cinci ani petrecuți în Școala de Arte dela București, după anii de ucenicie, în care e probabil că începuse să și modeleze, în Școala de arte și meserii, G e o r g e s c u mai rămâne la studii, în Franța, încă cinci ani, deși chiar din 1881, el expusese la Salon, încetase deci de a fi un elev propriu zis. Aceasta înseamnă o perioadă de formație de peste doisprezece ani, cum au avut-o la noi foarte puțini artiști. Maeștrii săi la Paris sunt, cum am văzut, D e l a p l a n c h e și D u m o n t, iar pentru pictură, căci nu trebue să pierdem din vederea această îndeletnicire majoră, în chip pa-

ralel practicată de tânărul român, Pierre Auguste Cot.

Georgescu va poseda în lucrările sale calități, pe care suntem obișnuiți să le considerăm ca specific franceze și pe care, natural, suntem ispitiți să le punem în legătură cu formația sa pariziană. El va avea în cel mai înalt grad un sens al delicateței învelișului, al epidermei redate în moliciunea ei catifelată, în nenumăratele, imperceptibile cu ochiul și mult mai aparente la pipăit, accidente ce se întâlnesc în părțile descoperite ale unei statui. Fără să sacrifice forța, el va accentua mai ales grația într'o figură și va preferi atitudinile care pun în valoare această însușire. Din punct de vedere al execuției, al căldurii cu care dă vieață formelor, al perfecțiunii meșteșugului « de bun lucrător », al echilibrului unei compoziții, al desenului ei strict și precis în detalii, el nu va avea rival decât numai ceva mai târziu, în unele sculpturi de Paciurea și în cea din urmă perioadă a lui Brâncuș, ambii simțitori și ei la calitățile remarcabile ale școalei franceze din vremea lor. Este deci logic să ne întoarcem un moment privirile asupra maeștrilor care îi vor imprima disciplina și văzul lor estetic, în timpul celor cinci ani de perfecționare din perioada șederii la Paris.

Cot (1837—1883), profesorul de pictură, fusese și el pe vremuri atras de sculptură, pe care o practicase înainte de a se forma, sub Cabanel și Bouguereau, cei mai agresiv academici dintre profesorii timpului. In 1882 Georgescu va expune la Salon o « Bacchante endormie », pe care n'o cunoaștem, dar care trebue să fi corespuns esteticei lui Cot.

Nu ea ne va da cheia preferințelor în pictură ale compatriotului nostru, cu atât mai mult cu cât cunoaștem operele sale de mai târziu, realismul lor sănătos, vigoarea de tratare, coloritul lor franc și sonor. Cot își pierde influența imediat ce Georgescu își dă seama de calitățile rare ale picturii care se despărțise de academism, chiar sub forma cea mai nobilă a acestuia, clasicismul. In peizaj, în natura moartă — flori, vânat, căci vânătoarea era poate unica pasiune, înafară de artă, a acestui om echilibrat și fără pasiuni —

el urmează exemplul realiştilor şi al celor care, porniţi din şcoala dela Barbizon, se îndreptau pe nesimţite către impresionism, aşa cum l-au cunoscut şi Grigorescu, şi Andreescu.

Nu tot astfel este cazul cu înrâuririle primite dela ceilalţi doi profesori, dela sculptori. Ambii sunt înglobaţi de istorici în grupul clasicilor, calificativ pe care-l merită, deşi nu într'o egală măsură. Delaplanche (1836—1891) este mai ales cel căruia epitetul i se potriveşte mai bine. In opera sa, ceea ce se citează cu laude sunt nudurile şi statuele vag religioase: l'*Aurore*, *Eve avant le péché*, *la Vierge au lys*, *S-te Agnès*. Fără voie ne gândim la *Fetiţa în rugăciune*, la *Izvorul*, graţioasa figură culcată — azi la Ateneul Român — ale lui Georgescu, şi ni se pare că distingem filiaţiunea: Graţie puţin melancolică, forme gingaşe de adolescentă, buna tradiţie în concepţie şi în prezentare, un aer franţuzesc, mai ales în *Izvor*, care ne poartă cu gândul chiar până la secolul al XVIII-lea. Dar acesta nu e tot Georgescu şi poate nici cel mai bun Georgescu, în orice caz nu cel mai personal.

Dumont (1804—1884) era şi el un clasic, căci era greu unui sculptor, atât de legat de trupul gol omenesc, trăind şi lucrând sub prestigiul sdrobitor al artei antice, al artei Renaşterei şi, în Franţa, sub cel al celor două secole precedente de sculptură, excepţional de strălucite, să rupă cu acest măreţ trecut, afară numai dacă nu simţea în el impulsuri, ca Puget, ca Rude, ca Barye, ca David d'Angers, Préault, mai puternice decât sentimentul formei pure şi mai active de cât forţa tradiţiei.

Clasicismul lui Dumont era însă mai atent la ce se petrece în jurul său în alte domenii, mai bărbătesc, mai înclinat să vadă în expresia plastică, nu atât trupul în repaus, cât pe cel în mişcare, ori, cel puţin, într'o frumoasă atitudine ce denotă altceva de cât calmul sufletesc al pozelor clasice. *Geniul* din vârful Coloanei de Iulie de pe Piaţa Bastiliei este de el; de el sunt nenumărate statui de bărbaţi şi de femei ilustre, printre cele din grădina Luxemburgului, ori cele ce decorează bisericile, palatele, marile instituţii, Ca-

mera și Senatul. Statua lui *Napoleon* din vârful Coloanei Vendôme, ori altele, de generali, de pictori, de poeți, pentru piețele orașelor de provincie, tot numele lui îl poartă. Și atunci înțelegem pe celălalt Georgescu, pe autorul unor așa de reușite monumente cum sunt Gheorghe Lazăr, Em. Protopopescu-Pake, Asachi, zecile de busturi, în care el se arată, în ciuda dificultăților, a condițiilor mizerabile în care uneori era silit să lucreze, după fotografii retușate ce înfrumusețau, banalizând-o și răpindu-i tocmai detaliile expresive, o fizionomie, un interpret inteligent, profund și clar-văzător al omului. Iar când are norocul să i se ceară figura unei personalități mai reliefate, unul din acele tipuri ce ies din comun, ce în vieață se manifestă mai liber și mai spontan, fără frică de a călca convențiunile sociale, acest discipol al clasicilor se lasă sedus de te miri ce sentiment romantic, de unde rezultă o expresie visătoare a feței, în capul înclinat și rezemat pe mână, ca în bustul lui Bolintineanu, de nu știu ce nevoie de a-și arăta eroul sustrăgându-se ambianței și cufundându-se în gânduri, ca în Lazăr, în timp ce mantia, jumătate căzută de pe umăr și dreaptă în jurul trupului, are și ea o alură romantică. Fără acțiunea lui Dumont acest dublu aspect, această îmbinare de contrare din arta lui Georgescu, nu s'ar înțelege. Și, natură perfect armonioasă, în care cele două tendințe se țin una pe alta în frâu, nu ca cea a lui Paciurea, la care latura romantică de multe ori face explozie, atingând aproape desechilibrul, Georgescu ne dă una din cele mai remarcabile expresii de artă plastică monumentală din școala română.

Educația profesională, primită de sculptor pe de o parte în atelierele maeștrilor săi, pe de alta în mediul francez, viu, pitoresc, excesiv în toate, comentând și criticând în gura mare, în formule considerate definitive, în orice caz îndrăsnețe și distrugătoare de idoli, ale camarazilor, fu completată de dese și lungi vizite în muzee și expoziții, în special la Luvru. N. Petrașcu, care a cunoscut de aproape pe artist și cercurile pe care acesta le frecventa la București,

cum știm [1]), ne informează despre cunoștințele lui clare și întinse, despre formația severă a gustului, despre exigențele lui înalte în materie de artă. Tot ce aflăm despre el prin alții întărește această presupunere. Imediat ce se întoarce din Paris, ori, mai drept, chiar în vremea studiilor, el se leagă cu Ion Mincu, arhitectul nostru cel mai de seamă din aceeași generație, și cu G. Dem. Mirea. Amândoi aceștia se găseau în Franța aproape în același timp cu Georgescu și revin în țară cam tot odată cu el. Ultimul, natură mai aristocratică, dușmanul a tot ce aparținea « bohemei » artistice — epitet sub care adesea nu se ascunde decât pretențioasa neputință a ratatului — își alege prietenii cu dificultate. Tot asemenea, ba încă o nuanță și mai exigent, era Mincu. Mândru, poate și nițel vanitos, dispus din când în când să părăsească echerul, compasul și schițele sale pentru condeiul de critic, acesta arată o mare dragoste lui Georgescu, discută cu el evenimentele artistice dela noi și din Parisul care le era familiar amândorora, îi caută societatea. Totul ne dovedește deci că sculptorul, cu natura sa calmă, serioasă, era în același timp un bărbat cultivat, dispus să aprofundeze orice chestiune estetică sau atingând profesiunea sa, curios de părerea altuia, și, mai ales, doritor să se țină în curent cu evenimentele artistice. Din acest punct de vedere, niciunul din sculptorii sau pictorii contemporani nu cred să i se poată compara. Karl Storck de multă vreme nu mai era informat de ceea ce se petrecea în Apus, atâția ani după ce pierduse contactul cu centrele mari de acolo. Carol, în America de pe la anul 1880, nu întâlnise de cât foarte vagi ecouri din vieața artistică a capitalelor Europei. Grigorescu, Andreescu, nu erau în deajuns de cultivați și, după cum se pare, pasionați de opera lor curentă, n'aveau nicio aplicare pentru o cunoaștere mai teoretică, mai intelectuală, a artei. Iar despre Valbudea, de sigur un sculptor foarte dotat, știm încă prea puțin, ca să putem judeca cu certitudine reacțiunile sale, din acest punct de vedere. Pe de altă parte, în țară, acesta ducea

[1]) N. Petrașcu: *Ion Georgescu*, op. cit. și *Ion Mincu*, Buc. Cult. Naț. 1928.

o vieață mult mai solitară ca Georgescu, care în societatea celor doi confrați mai sus menționați și a prietenilor acestora, Duiliu Zamfirescu, Barbu Delavrancea și alții, găsea nenumărate prilejuri de a schimba păreri cu privire la vieața artistică. Relațiile foarte cordiale ale soției sale, după ce sculptorul se însoară, mai ales cu Doamna Mirea, nu puțin au contribuit la strângerea legăturilor dintre el și pictor.

La Prière d'un enfant sau, cu titlul românesc, *Copiliță rugându-se*, este lucrarea cu care compatriotul nostru se prezintă în fața publicului numeros ce vizita importanta expoziție de primăvară din Paris, și a juriului cunoscut pentru severitatea sa, în 1881. Catalogul Salonului, în care ea poartă numărul 3.921, o și descrie: « Statue en plâtre, grandeur naturelle . . . Nu, ses longs cheveux tombants, il (l'enfant) se tient à genoux sur un petit tabouret, les yeux au ciel ». La finele volumului, printre celelalte ilustrații ce însoțesc lunga listă a lucrărilor expuse, este și una după un desen al sculptorului, reproducând statua. Ea procură lui Georgescu o *mențiune onorabilă*, ceea ce, pentru cine cunoaște greutățile de care se izbeau mai totdeauna debutanții, mai ales cei străini, însemna un evident succes. Astăzi, în mai multe exemplare prin muzeele noastre, ea ne mișcă mai puțin, poate tocmai din pricina laturii sentimental anecdotice, ce încânta pe contemporani. Nu se poate nega însă în ea însușiri remarcabile de execuție, o cunoștință sigură a anatomiei, sensibilitate și delicatețǎ de tratare, ceva gingaș și inocent, mai ales în atitudine, care nu este cea a unui copil îngenunchiat, cum spune descrierea franceză, ci cea a unui copil care, nesigur și lăsându-se să alunece de pe scaunul unde este așezat, se pregătește, cu un gest fermecător în stângăcia lui, să îngenunche, nici de tot ridicat de pe scaun, nici de tot atingând pământul. Tudor Vianu, vorbind de această operă (în studiul serios la care ne-am referit uneori) o descrie cu o căldură comunicativă: « Elanul rugăciunii, mâinile care se strâng cu putere, privirile care caută spre cer, buzele pe care expiră murmurul fervent al implorării, completează o expresie de o mare intensitate. Această rugă-

ciune este însă a unui copil, ea nu este a desnădejdii în luptă cu adversitatea, ci a unei purităţi pline de încredere şi de candoare, vorbind mişcător din graţia formelor abia înflorite ». Din acelaşi an, purtând indicaţia Paris, este bustul în teracotă a lui Vasile Boerescu, dela Universitatea din Bucureşti (Rectorat, Sala Senatului Universitar). Anul următor, în 1882, Georgescu revine în ţară, după ce expusese la Paris tabloul mai sus menţionat, *Bacchante endormie* şi statua pe care o va intitula mai târziu *Aruncătorul de lance*, dar care în mediul clasic, printre artişti şi amatori mai în curent cu mitologia, se numea *Endymion à la chasse*. Este ultima sa apariţie la Salonul francez.

Odată în ţară, precedat de reputaţia ce-şi câştigase în Capitala Franţei, el este solicitat din toate părţile pentru portrete. Niciunul dintre sculptorii dela noi n'a lăsat în urma lui atâtea busturi ca Georgescu: peste o sută cincizeci, după cum ne spune elevul său Dimo Pavelescu. Cel dintâi ca dată, lucrare remarcabilă şi de un sentiment avântat şi romantic, rar în opera lui Georgescu, este cel al tragedianului faimos pe atunci, Mihail Pascaly, mort în acel an (1882). Liniile energice şi expresive, în care se simte pasiunea temperamentului acestui interpret de tipuri tragice, focul ce îi scapără în ochi, până şi cutele adânci ce-i brăzdează faţa şi se încarcă de umbră, dau acestui portret un prestigiu extraordinar. Cele mai neînsemnate detalii sunt gândite şi contribue la unitatea întregului, dela buclele părului bogat ce cade pe spate, ca o coroană mişcătoare, lăsând descoperită fruntea largă, dominatoare, până la căpătâiele cravatei ce sboară în vânt, la gulerul de blană ce aşa de minunat încadrează bustul, la gulerul cămăşii, larg deschis, ce lasă liber gâtul vânjos. Totul pare în mişcare în jurul feţei, dârză şi animată de sentimente cu adevărat bărbăteşti. Fără voie ne gândim la acele busturi celebre, semnate de mari nume, din secolul al XVII-lea, opere de ale lui Bernini sau de ale imitatorilor acestuia, în care perucile ori draperiile umflate de vânt constituiau un mijloc sigur de a scoate avantajos în relief, prin contrast, figura senină, calmă şi imperioasă a celui portretizat.

Georgescu încearcă a doua oară să exprime plastic efectele dinamice ale inteligenței purtate de pasiune, în monumentul ridicat lui Gheorghe Lazăr și din nou ne dă un lucru reușit, cu care pe drept se mândreşte sculptura noastră. In genere însă el este un artist mai potolit, stăpân absolut pe impulsurile sale și excelent interpret al omului, servit fără îndoială de cunoștințe sigure și temeinice, dar astfel organizat, încât inspirația i se oprește satisfăcută, imediat ce el a reușit să domine vieața reală, să o facă să treacă în materia pe care o are la îndemână. Bustul lui Alecsandri (1884), ca să nu citez decât unul din exemplarele foarte bune din acest domeniu, este convingător și viu; ca meșteșug, el ne apare servit cu adevărat de excepționale dispoziții de practician. Totuși, el nu ne mai răpește prin acea notă lirică și inspirată, pe care o găsim atât de superior manifestată în Pascaly, deși, după cum se spune, el avusese norocul să convingă pe poet să-i pozeze, ceea ce nu fusese cazul, nici cu actorul, nici ceva mai târziu cu poetul Bolintineanu. Bustul acestuia, azi la Muzeul Simu, în gips vopsit în coloarea teracotei, și nu în teracotă ca cel al lui Alecsandri, este din 1883. Este lucrat, evident, după fotografii, zece ani după moartea poetului. Cine ar putea totuși bănui, privind la fața atât de elocvent îngândurată a acestuia, la trăsăturile înnobilate de o vagă melancolie, la poza așa de nemerită pentru un om de idei, pe care i-a dat-o sculptorul, că acesta poate nu-și cunoscuse de loc modelul, mort în 1873, după ce ocupase demnități înalte și o situație, care făceau imposibil ca Georgescu să-l fi văzut de aproape? Talentul este în stare de a săvârși asemenea minuni, și intuiția. O simplă fotografie sau un alt document similar deșteaptă în anume artiști o atât de precisă imagine fizică și psihologică a celui reprezentat, încât el încetează oarecum de a fi cel fixat pe foaia de hârtie fotografică, dobândește o existență reală, trăiește aevea o vieață pe care i-o dăruește artistul, pierde tot ce nu l-ar fi interesat direct pe acesta și păstrează numai ce este cu adevărat personal și caracteristic, demn de-a fi reținut. Așa ne apare Pascaly, așa ne apare Bolintineanu și așa ne apar

câţiva alţi contemporani, sculptaţi după fotografii, corectate mai mult sau mai puţin de vagi amintiri persoanle. *Herescu-Năsturel*, al lui Grigorescu (Col. Eforiei Spitalelor), unul din cele mai frumoase portrete din arta noastră, n'a fost el oare inspirat de o frescă dintr'o biserică, ctitorie a marelui boier, ca şi cămăraşul Sutzu (Col. Băncii Naţionale) de altminteri? Şi, mai departe în timp, faimosul portret al lui *Francisc I*, Regele Franţei, semnat de Tiţian, n'are el oare la origine o simplă medalie, cu efigia suveranului, necunoscut pictorului?

Ambele busturi de poeţi sunt în materie fragilă, am spus-o, unul în teracotă, rare ori întrebuinţată la noi, mai ales pentru portretele de bărbaţi, altul în gips colorat. In Franţa, în deosebi în secolul al XVIII-lea, teracota fusese însă un material obişnuit. Multe opere celebre, mai ales spre finele veacului, aşa fuseseră executate. De aici se inspirase şi Georgescu, de sigur. Ea permitea unui sculptor, atent la acele detalii delicate din suprafaţa unei statui, acele « valori tactile » ce dau singure vieaţă, să nu piardă nimic din ceea ce obţinuse prin modelare. Cea mai neînsemnată urmă de deget, imprimată în epiderma bustului, rămânea intactă, exact cum era în original, ceea ce ar fi fost mai greu, poate chiar imposibil de obţinut, atunci când lucrarea s'ar fi turnat în bronz, şi încă şi mai greu dacă ea ar fi fost cioplită în piatră de un om de meserie, şi nu de artistul însuşi.

La aceste busturi mai sus citate şi la alte câteva, pe care putem presupune că Georgescu le lucra cu interes şi poate chiar cu dragoste, cum ar fi încă cel al lui *Eminescu* (1890), cel al lui *Grigorescu* — rămas neterminat — se adaugă seria celorlalte, portretele unor oameni indiferenţi sculptorului ori chiar anonimi, peste o sută cincizeci, după cum afirmă cei în curent cu mai toată opera ieşită din dalta şi « eboşoarul » său, unele destinate mormintelor din principalele cimitire din Bucureşti şi chiar din provincie, altele grădinii din faţa Ateneului, ori Camerei şi Senatului, ori încă

altor instituțiuni [1]). Câteva au luat azi drumul unor muzee, unde publicul le poate admira. (*Const. Lecca* 1888, de pildă, ca și cele mai sus analizate, la Muzeul Simu). Altele sunt mai greu de examinat, cum este cel al *Generalului Florescu* (1894), al *Generalului Cernat*, din fața Statului-Major (un al doilea exemplar la Cimitirul Bellu), sau încă cele de oameni politici, răspândite în culoarele Parlamentului, unde aceștia își arătaseră însușirile, sau pe la diverse instituții [2]). In unele se simte că artistul nu era în largul său, că documentele dela care pornea i se păreau insuficiente, sau că figura nu-i oferea nimic atrăgător. In altele însă, el dă liber curs însușirilor sale reale de portrestist. Așa, de pildă, între altele, în cel al *Generalului Em. Florescu* (Ateneul Român), în care câteva detalii realiste — decorațiile, pasmanteria gulerului, ceea ce se vede din manta, în jurul gâtului — au același rol ca și în bustul, acum faimos, al lui Pascaly: ele formează cadrul, în linii oarecum mobile și ondulate, în care se închide partea cea cu adevărat însemnată: fața calmă a modelului.

Toate aceste opere, atunci sau ceva mai târziu, ieșite din dalta sa, sunt comandate lui Georgescu, uneori de comitetele de inițiativă, alteori de familia celui mort. Nu putem spune că el singur le alesese, afară de rare ocazii, când era vorba de un prieten sau de un om spre care se simțea atras de un puternic sentiment de admirație, cum era cazul cu Eminescu sau Grigorescu. Educația sa clasică, dorința de a arăta contemporanilor cât de departe mergeau posibilitățile sale, îl împingeau însă spre nud. Și, în adevăr, el termină în această vreme, după cum am văzut, frumosul trup de adolescent în mișcare violentă, în care se

---

[1]) O listă destul de completă a acestora a fost stabilită de câțiva elevi ai seminarului de istoria artei dela Facultatea de litere din București, după vizite și un examen amănunțit la fața locului.

[2]) O listă absolut completă a acestor busturi este greu de redactat. Inafară de cele de noi menționate, cei care s'au ocupat de Georgescu mai citează următoarele portrete: *Colonelul Ghiurghiu, Contele Scarlat Rosetti, Protopopescu-Pake, Ion Brătianu, Generalul Cristian Tell, Kostaki Epureanu, Dr. Davila*, un *Krețulescu, D-na Pavozzi, Maria Turnescu, Elena Nicolescu, D-rul Vlădescu, Maria Popovici, Al. Simionescu, G. Dem. Mirea, C.A. Rosetti, Niculae Eustatiade, Maria Stăncescu*, etc. Bustul lui Fminescu, din care o replică se găsește la Ateneul Român, a fost inaugurat la Botoșani, la 6 Sept. 1890, cu ocazia unui congres al studenților. Un relief-medalion cu capul poetului se află la mormântul acestuia, la Bellu.

întâlnesc reminiscențele sale de clasic, — mereu vii și sub prestigiul atâtor sculptori celebri, — cu nevoia mult mai modernă, însă tot atât de vizibilă în Georgescu, de a fi adevărat, de a nu se depărta de ceea ce-i oferea natura, din *Aruncătorul de lance*. Și, după cum statua aceasta, clasică ca subiect, realistă ca simțire, este privită dintr'o parte sau din alta, deși ea este perfect unitară, suntem izbiți când de însușiri, care o leagă de seria vestită a trupurilor de bărbați tineri din arta veche și din cea a Renașterei, când de alte însușiri, atente la detaliile văzute cu un ochiu obișnuit să redea vieața sub aspectul ei cel mai individual, mai prozaic oarecum, mai veridic. Vianu pronunță numele plin de prestigiu al lui Verrochio. Este evident prea mult. Mi se pare chiar imprudent, căci aceasta înseamnă a pune pe Georgescu într'o situație de inferioritate sigură, umilitoare și periculoasă, făcând pe unii, ca reacție, să neglijeze chiar și însușirile pe care lucrarea aceasta, cu adevărat excelentă, le-ar putea prezinta. Privită mai ales din spate, în acea mișcare de torsiune care scoate în relief mușchii de-a-lungul coloanei vertebrale, picioarele agile, brațele puternice, deși nu exagerat de musculoase, capul, poate ceva cam mare, dar înconjurat de coama abundentă a părului, statua este impunătoare și pare solid plantată. Așa văzută ea este mult mai aproape, ca sentiment, de operele sculptorilor Renașterei decât chiar de cele ale celor vechi, cu care totuși subiectul are mai multă afinitate. Aceștia își vedeau însă modelele lor într'o atitudine mai calmă, mai statică, le dau o înfățișare din care era exclus efortul și deci suferința fizică, adesea penibilă, ce-l însoțește. Erau mai nobili, dar mai puțin conformi realității. Și tocmai expresia justă, copierea exactă a naturii este ceea ce place lui Georgescu și-l atrage. De aceea el se depărtează de canonul grecèsc și-și croiește singur drumul, pornind dela ceea ce vede. Dar, pe de altă parte, aici tocmai îi stă slăbiciunea. Urmând de aproape modelul, el ne satisface acolo unde și modelul său oferea detalii de anatomie interesante: spatele, brațele, mai ales coapsele și gambele. Displace însă acolo unde tânărul ce-i pozase, copiat prea de aproape, prezintă, de pildă, un pântec

balonat de om sărac, hrănit cu ierburi, moale la aspect, cedând ușor la presiunea degetului, fără nimic din formele dure și așa de precis desenate ale unui atlet modern. Aici se vede deosebirea de înțelegere și de gust între un sculptor genial, ca Rodin sau chiar ca Bourdelle, în *l'Age d'airain* sau în *Héraclès*, care, copiind modelul cu fidelitate știu, totuși, să aleagă amănuntele, eliminând tot ce nu-i plastic și deci nu destul de expresiv, și Georgescu care se crede obligat, în numele adevărului, de vreme ce se găsește în fața unui model ce-i convine, să nu omită nimic, să se ostenească a da iluzia vieții. O obține în *Aruncătorul de lance* ce e drept, în paguba însă a sentimentului de nobleță plastică.

Intr'un sens, capodopera sculptorului nostru este cu adevărat minunatul monument ridicat pe Bulevardul Elisabeta, in fața Universității, în 1886, în cinstea lui Gh. Lazăr. Ideea acestei statui era mai veche. Ea se cristalizează în anul 1884, în hotărîrile unui comitet prezidat de Dimitrie Sturdza, secretarul de atunci al Academiei Române. Ca totdeauna mai înainte, când fusese vorba de o operă plastică de oarecare proporții, mulți sunt de părere să o comandăm unui artist francez. Era de observat că cele două partide politice își aveau fiecare furnisorul său atitrat: unii pe Dubois, alții pe Mercié, după cum ne spune Dimo Pavelescu, ce ținea aceste informații de la Georgescu însuși. Sturdza, deși liberal, și deși el însuși își va avea bustul executat de Dubois, sprijinit și de Take Ionescu, « Ministrul de atunci al Instrucțiunii » [1]) se declară pentru Georgescu. Acesta își dă seama de importanța însărcinării ce primea, care, dacă reușea, era să determine un curent puternic în favoarea artiștilor naționali, iar de nu reușea, condamna pe Români pentru multă vreme, ori de câte ori era vorba de o operă plastică de mari dimensiuni, să se adreseze peste hotare.

[1]) Această afirmație nu corespunde în totul adevărului. Take Ionescu, pe atunci membru al partidului liberal, tânăr deputat, nu era « ministrul instrucțiunii », cum nu spune Pavelescu în articolul citat. Este însă probabil că fiind consultat, sprijinise și el pe Georgescu, alături de Dim. Sturdza.

Poate că această hotărîre, curajoasă oarecum, a comitetului de inițiativă, prin care, în contra unui curent adânc înrădăcinat la noi, se făcea apel la un Român pentru un monument de mare importanță, să nu fie străină de un eveniment artistic, întâmplat tocmai în acel an, 1884: desvelirea monumentului funerar de pe mormântul Domniței Bălașa, din biserica cu același nume. In adevăr, această primă mare lucrare monumentală a lui Georgescu oferea rare și incontestabile frumuseți, era o probă evidentă că el poseda, nu numai însușirile de practician, ci și idei precise de cum se cuvine să apară o operă de vaste proporții în compoziția ei, în raportul maselor plastice între ele, în arhitectura ei, ca și față de locul ce era destinată să ocupe. Era vorba de o firidă înaltă și adâncă, de forma unei abside. Georgescu imaginează câteva trepte de marmoră, care duc la partea de sus a monumentului, sub forma unui chivot de tipul celor din Renaștere, pe patru picioare de capră. Deasupra, cu un capac în formă de acoladă, poartă pe partea lui mai ridicată un geniu drapat într'un lung costum suplu și ținând în mână un scut, cu inscripția lămuritoare. Totul este admirabil proporționat, ornat cu discreție, după cea mai bună tradiție de artă funerară occidentală. Pe trepte, șezând îngândurată cu capul aplecat, o femeie cu fața gravă, cu o mână la frunte, depune cu cealaltă o mică coroană de laur. Costumul în care e îmbrăcată este cel național, cu foarte discrete, mai mult ghicindu-se, broderii, însă drapând-o larg și simplu, în cute ce se răspândesc armonioase în jurul trupului și peste picioare, întocmai ca într'o draperie antică.

Sentimentul adânc de care a fost animat artistul a fost servit de data aceasta de un talent de executant de primul ordin. Nu e de mirare că avem azi, în această lucrare, una din cele mai frumoase sculpturi românești. Este regretabil numai că, deși așezată într'un loc pe lângă care trec mii de persoane, ea este așa de puțin cunoscută. Dar, cum am spus, ea a trebuit, la timpul ei, să facă să se vorbească despre cel ce o executase, și astfel a înlesnit, presupun, lui Georgescu luarea comenzii pentru monumentul lui *Lazăr*.

Cu câțiva ani mai înainte (1879) se desvelise la București statua lui *Heliade Rădulescu*, opera lui Ettore Ferrari. Cu toată ciudățenia gestului mâinii, ea era un lucru serios și impunător. Cea a lui Georgescu trebuia să-i facă «pendant», de cealaltă parte a monumentului lui *Mihai Viteazul.* Locul ei era cam unde se găsește azi statua lui *Spiru Haret*, opera lui I. Jalea. In 1936 ea a fost însă mutată ceva mai la stânga, unde se află acum, ca să facă loc celei venite mai în urmă. Georgescu își dă seama de greutățile ce se adăugau execuției monumentului, din însuși faptul că el ocupa locul căruia era destinat, simetric cu cel al lui Heliade. Schițele publicate în volumul II al *Graficei Românești* [1]) ne arată evoluția concepției sale, dela primul proiect, inspirat evident de opera lui Ferrari, la cel realizat în cele din urmă. Superioritatea ultimului nu se poate nega. El este cu mult mai personal și mai sugestiv, pentru a ne face să înțelegem sufletul și însușirile înalte ale celui ce se cuvenea cinstit. In desen, în schița definitivă, cartea ce ținea în mână era închisă. In opera realizată cartea este deschisă, și aceasta ne explică și poziția capului, și atitudinea trupului. Ridicându-și ochii de pe pasajul citit, Lazăr privește oarecum în vag și meditează. Mantia aruncată pe un umăr și înconjurându-i mijlocul, dând volum și masă întregului, cravata cu capetele ei fluturând în voie, gulerul deschis al hainei, părul buclat, au același rol ca și în unele portrete menționate: acela de a contrasta cu liniștea figurii, de a pune un joc de umbră în jurul feței ce primește lumina și de a o semnala astfel trecătorului de pe stradă, de departe. Și aici, însușirile de portretist ale lui Georgescu îl ajută să creeze o fizionomie demnă și vie. Se pare că impresia de vieață, acea evidență ce nu se poate nega și care nu provenea numai dela documentele moarte ce serviseră artistului spre a-și reconstitui figura lui Lazăr, rezultă mai ales din faptul că el a avut un model real, pe profesorul *Gh. Gârbea,* care semăna, se spune, în mod izbitor cu cel portretizat, și astfel, în Mai 1886, se inaugurează poate cea mai reușită dintre

[1]) G. Oprescu: *Grafica Românească în secolul al XIX-lea,* vol. II. pl. XLVII.

statuele destinate să decoreze o piață publică, ieșite din mâna unui sculptor român [1]).

Cu toate obiecțiile formulate de unii și de alții, de altfel cu totul nejustificate, *Lazăr* este astfel considerat de cei competenți la justa lui valoare și lăudat pe întrecute. Autorul lui este numit în 1888 profesor de sculptură — mai târziu, în 1890, și de perspectivă — la Școala de Arte Frumoase. Tot atunci i se încredințează execuția statuei lui *Asachi* din Iași. Un desen, după o machetă de mică dimensiune, poartă data 1887 [2]), și reprezintă o primă concepție. Dela început sculptorul se oprește la o figură șezând, nu « pentru a părăsi poza ostenitoare (parcă ar fi vorba de o ființă vie) a lui *Miron Costin*, *Eliade*, *Lazăr* » cum declară un comentator ingeniu în *Analele Arhitecturei* din Iulie *1890*, ci pentru că vrea să dea mai multă amploare trupului și demnitate pozei, și, mai ales, pentru că i se pare că se potrivește mai bine cu fizionomia, cu vârsta venerabilă, cu ideea ce vrea să deștepte în noi, în legătură cu rolul, cu temperamentul, cu firea și cu activitatea cărturarului moldovean.

Pentru figura lui *Asachi* el pornește dela basorelieful, executat la Bruxelles în 1855, un portret asemănător al acestuia. In toate operele lui Georgescu se remarcă atenția pe care el o dă figurii și, cu adevărat, nu este portret iscălit de dânsul, chiar printre cele ce reprezentau persoane fără însemnătate, în care să nu se remarce prețul pe care autorul lor îl punea pe tot ce evoca vieața. Și în monumentul lui *Asachi* vom întâlni acele eminente calități de practician, unite cu un simț al monumentalului incontestabil. Din păcate, statua a fost rău așezată, copleșită de construcții vecine de mari proporții, care o anihilează și-o înneacă, așa în cât, cum spunea Ștefan Ciocârlan în *Analele Arhi-*

[1]) Pentru ca să se vadă cât de greu este să se aprecieze obiectiv și competent o operă de asemenea valoare, este de ajuns să citām o glumă a lui Delavrancea, publicată în unul din articolele sale din *Revista Nouă*. Când se va prezinta în fața lui Dumnezeu, la judecata supremă și i se vor imputa greșelile sale din vieața pământească, el, Delavrancea va avea un argument hotărîtor ca să i se ierte păcatele: « nu eu sunt autorul Statuei lui Gheorghe Lazăr, va zice el. ». Și să nu uităm, Delavrancea era prieten cu Georgescu și considerat ca un cunoscător într'ale artei.

[2]) G. Oprescu: op. cit. pl. XLVI.

2*

tecturei «pare mai mult o piatră funerară, de cât o statuă»; aceasta din pricina soclului prea mic, în proporție cu masa ce susține. In fond însă, sculptura, independent de partea arhitectonică a monumentului, era din nou un incontestabil succes. Era deci natural ca atunci când se pune problema ridicării unui monument unuia dintre primarii capitalei cei mai activi, lui *Emil Protopopescu-Pake*, să se recurgă tot la talentul lui Georgescu. Faima sa ca autor de astfel de opere este atât de mare, în cât ea trece chiar dincolo de granițele țării. Și astfel, în momentul în care vecinii noștri Bulgari se hotăresc să ridice la Târnovo o statuă *Mitropolitului Panaret*, fac apel la compatriotul nostru.

Era a doua oară, după cum știm, când un artist român era invitat să înalțe monumente pe pământul Bulgariei. Dar, această operă românească, plantată în țară străină, nu ne e cunoscută. Nici nu mai știm dacă ea mai există și dacă nu cumva, după cum s'a întâmplat cu monumentele recunoștinței bulgare, ridicate de Karl Storck, n'a fost și ea distrusă în timpul primului războiu mondial. In schimb, statua lui *Protopopescu-Pake* ne este tuturor familiară, în mijlocul micii grădini, de unde pornește bulevardul cu numele acestui remarcabil părinte al capitalei.

Este o figură de mărime supranaturală, în bronz, pe un soclu mai simplu de cât cel al monumentului lui *Lazăr*. Cu o manta pe deasupra inesteticei redingote, vestmânt greoiu și plicticos de redat în sculptură, în picioare, calm, solid fixat în soclu, fostul primar pare că ascultă și se gândește. Fiecare detaliu este studiat cu atenție, plastic, iar întreaga înfățișare a operei pare atât de echilibrată, în cât din nou putem afirma că monumentul face cinste Capitalei. Ne dăm seama că un realizator și un administrator cunoscut pentru spiritul său chibzuit și darurile sale de înfăptuitor este cinstit sub forma cea mai potrivită. Opera n'a fost turnată în țară. *Literatură și Artă Română* (Nr. 1 din 1896) își informează cititorii că ea a sosit din străinătate și că este de două ori mai mare ca în natură.

Ca lucrări tot de mari porporții destinate să fie văzute în plin aer, mai putem adăuga statuele *Justiției* și *Agriculturii*,

pentru două din firidele ce decorează Banca Națională, una din figurile dela intrarea Caselor Monteoru (cealaltă fiind opera lui Valbudea) și două cariatide pentru Universitatea din Iași [1]).

Inafară de activitatea de pictor și de desenator a lui Georgescu, analizate în cele două volume în care m'am ocupat cu istoricul acestor arte [2]), cu nimic inferioare producție sale plastice, acesta și-a câștigat un loc de frunte în mișcarea noastră artistică din secolul trecut și prin rarele sale însușiri de profesor. In adevăr, după moartea lui Karl Storck, în 1887, el pare cel mai indicat să-i urmeze la catedra de sculptură dela Școala de Arte Frumoase. Faptul că dădea lecții de desen și poate și de sculptură fiilor lui Ion Brătianu ușurează numirea sa în acest important post, în 1888. Timp de unsprezece ani, până la moarte, el fu dintre cei mai conștiincioși profesori. Toți foștii săi elevi sunt de acord spre a-i aduce laude, din acest punct de vedere. In plus, spre deosebire de predecesorul său, care, deși și el lăsase o bună amintire, de multe ori confunda sculptura-artă, cu sculptura-meșteșug, în vederea pregătirii elevilor pentru decorațiile cerute de arhitecți, sau, în cel mai bun caz, pentru busturi funerare, Georgescu, mândru de rolul său de artist, n'are în vedere decât adevărata sculptură. Pe de o parte firea sa, pe de alta buna învățătură ce primise în Paris, nu-i permit concesii. Exigent cu sine, el este sever și cu elevii, printre care se numără cel puțin doi sculptori de mare talent, unul ajuns azi la o faimă mondială, Brâncuș, celălalt fiind Fritz Storck, la care mai putem adăuga pe Dem. D. Mirea, fratele cunoscutului portretist, devenit el însuși profesor la Școala de Arte Frumoase. Dar, despre aceștia ne vom ocupa cu o altă ocazie.

Moare tânăr, am spus-o. Elevul său Dimo Pavelescu, în articolul ce-i consacră, îi povestește sfârșitul

---

[1]) Cf. *Analele Arhitecturei* din Oct. 1890 pentru statua *Justiției*, și *Familia*, din Martie 1892, pentru cele două cariatide din Iași. Statuele din fața Caselor Monteoru, unde azi este sediul asociației Arlus, au dispărut.

[2]) Cf. G. Oprescu: *Pictura românească în secolul al XIX-lea* și *Grafica Românească în secolul al XIX-lea*, vol. II.

impresionant. După ce terminase, într'o zi de primăvară, în 1898, cursul și corectarea lucrărilor tinerilor sculptori, studenții săi, el pare mai obosit ca de obiceiu, schimbat la față și exprimându-se cu greutate. La ora 12, pleacă spre casă. După ce parcurge o bucată de drum, din strada Academiei până în strada Bălcescu, ceva mai departe de unde este azi Ateneul, cade mort pe trotoar, fulgerat de o emoragie cerebrală.

Așa se termină existența acestui excepțional artist, determinant pentru epoca cea mai grea din istoria sculpturii la noi, cea a consolidării principiilor cărora se vor supune în viitor reprezentanții calificați ai acestei arte. El n'are norocul să-și încoroneze activitatea cu operele pe care orice cunoscător le aștepta dela o atât de promițătoare « prefață », cum a numit producția sa de până atunci biograful său N. Petrașcu. Până în ultimul an el participă cu dragoste și cu interes la vieața artistică a Bucureștilor. Iar cine se ocupă de mișcările cu adevărat fertile din preajma sfârșitului veacului, cele ce înnoesc școala română și determină în mare parte aspectul ei actual, va nota cu mulțumire că printre cei care aderă la curentul, prezidat de Luchian și condus din umbră de animatorul ciudat care a fost Bogdan-Pitești, se găsește și Georgescu. El expune la Artiștii independenți, în 1896, două desene, ceea ce n'ar fi fost prea important, își asociază însă numele cu această mișcare, ceea ce este mult mai semnificativ.

* * *

Lista operelor mai însemnate de I. Georgescu ce se află în București:

La Ateneu: Busturile Generalului Em. Florescu, al Contelui Scarlat Rosetti, al lui M. Eminescu și Aruncătorul de lance (bronz).

La Pinacotecă: Nud de bătrân, Fetița în rugăciune (un alt exemplar la Muzeul Toma Stelian).

La Camera Deputaților: Busturile lui C. A. Rosetti, Costache Epureanu, G-ral Em. Florescu, Generalul Cristian Tell, I. C. Brătianu.

Monumente în piețele publice sau în locuri accesibile publicului: Statua lui Gh. Lazăr, Statua lui Em. Protopopescu-Pake, Monumentul funerar al Domniței Bălașa, din biserica cu același nume.

La Muzeul Toma Stelian: Bustul lui Pascaly, al lui Alecsandri (teracotă), Fetiță în rugăciune.

La Muzeul Kalinderu: Bustul lui Eustatiade, Iarnă (basorelief în ceară), Vasile Alecsandri (bronz).

Muzeul Simu: Pictorul Lecca, Dimitrie Bolintineanu (gips vopsit).

La Banca Națională: In firidele din fațadă: Agricultura și Justiția.

La Cimitirul Bellu: Un relief înalt la Mormântul lui Eminescu (prima alee la dreapta porții de intrare, în fund), bustul Elisei Rosetti (a treia alee, în dreapta, în fund) etc.

MEMORIILE SECŢIUNII LITERARE

SERIA III

TOMUL I, (1923—24)

TOMUL II, (1924—25)

TOMUL III, (1925—27)

TOMUL IV, (1928—29)

TOMUL V, (1930—31)

TOMUL VI, (1932—34)

TOMUL VII, (1934—36):

ONISIFOR GHIBU. Contribuţii la istoria poeziei noastre populare şi culte
MARCU BEZA. Trei săbii moldoveneşti din vremea lui Ştefan-cel-Mare
MARCU BEZA. Biblioteci mănăstireşti la muntele Athos . . . . . .
N. CARTOJAN. Poema cretană Erotocrit în literatura românească şi izvorul ei necunoscut . . . .
G. MURNU. România şi Elada . . . .
ALEXANDRU MARCU. Simion Bărnuţiu, Al. Papiu Ilarian şi Iosif Hodoş la studii în Italia . . . .
MARCU BEZA. Biblioteci mănăstireşti în Epir, Rodos şi Paros . . .
ARTUR GOROVEI. Elementul popular în literatura cultă . . . . .
AL. CIORĂNESCU. Alexandru Depărăţeanu, studiu critic . . . . .

TOMUL VIII, (1936—38):

MARCU BEZA. Biblioteci mănăstireşti în Patmos . . . .
MARCU BEZA. Biblioteci mănăstireşti în Siria, Atena şi Insula Hios
General R. ROSETTI. Termenii militari din dicţionarele şi enciclopediile noastre. . . . .
I. PETROVICI. Privire asupra operei şi personalităţii lui Descartes. .
GH. ADAMESCU. Adaptarea la mediu a neologismelor . . . . . .
I. PETROVICI. Determinismul şi indeterminismul în lumina criticei filosofice . . . .
† I. BIANU. O comunicare obştească a condiţiilor păcii dela Kuciuc-Kainargi (1774) . . . .
ŞT. CIOBANU. Din legăturile culturale româno-ucrainiene: Ioannichie Galeatovschi şi literatura românească veche . . . .
MIHAIL SADOVEANU. Comemorarea lui I. Creangă . . . .
ION PILLAT. George Coşbuc — 20 ani dela moartea poetului . . .
MARCU BEZA. Vechi legături cu Anglia . . . .

TOMUL IX (1938—40):

ORGU IORDAN. Un linguist sociolog: Antoine Meillet . . . . . .
TH. CAPIDAN. Originea Macedoromânilor . . . .
MARCU BEZA. Urme româneşti la Atena şi Ierusalim . . . .
GEORGE MURNU. Românii din Bulgaria Medievală . . . .
PETRE COMAN. Glosar dialectal . . . .
D. CARACOSTEA. Simbolurile lui Eminescu . . . .
G. OPRESCU. Probleme româneşti de artă ţărănească . . . .
EMIL VÎRTOSU. Scrisorile inedite ale lui I. Heliade Rădulescu . .
M. SADOVEANU. Cincizeci de ani dela moartea lui Ion Creangă . .
G. POPA-LISSEANU. Limba Română în izvoarele istorice medievale.
I. PETROVICI. La centenarul lui Titu Maiorescu . . . .
ARTUR GOROVEI. Biblioteca dela Rotopăneşti a lui Neculai Istrati .